

**М. Ф. ГНЕСИН И ЕГО ТЕОРИЯ «МУЗЫКАЛЬНОГО ЧТЕНИЯ»**

Начало творческого пути М. Ф. Гнесина совпало с периодом рубежа XIX — XX веков. Идеи этого времени во многом повлияли на мировоззрение и творческую деятельность композитора.

Одной из центральных идей в культуре начала XX века является, как известно, идея синтеза искусств. Она проявилась как на внутреннем, глубинном уровне, преломившись в мифопоэтической образности, характерной для эпохи Серебряного века, так и во внешних, структурных свойствах произведений этого периода. Осознание того, что «в сущности музыка и поэзия — одно и то же» (Новалис) отразилось на многих признаках литературного произведения, в том числе и на выверенных веками правилах его записи. Одним из первых опытов в этом направлении являются «Музыкальные декламации» Гнесина, в которых тщательно разрабатываются и фиксируются такие элементы музыкально-декламационной речи, как высота и ритм.

С 1906 года Гнесин начал читать доклады о своем «изобретении» — о так называемом «музыкальном чтении» в артистических кругах Петербурга (у Вячеслава Иванова, Сологуба)<sup>1</sup>.

Идеи М. Ф. Гнесина оказались чрезвычайно созвучны стремлениям Мейерхольда, который, создавая Новый или Условный театр, в это время искал «небытовые формы речи», способные воплотить музыкальную стихию и внутренний ритм спектакля, и сохраняющие «суть драмы словесной».

В. Э. Мейерхольд, как известно, привлекал к сотрудничеству многих выдающихся композиторов, таких, например, как А. К. Глазунов, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин и др. Но, пожалуй, особое значение имел его многолетний творческий союз с М. Ф. Гнесиным, увлеченным, как и многие его современники, идеей синтеза искусств, образец которого он видел в античной мистерии, где музыка, слово и пластика движения объединялись в единое неразрывное целое.

---

<sup>1</sup> Идеи М. Ф. Гнесина, связанные с достижением синтеза искусств, нашли преломление в целом ряде теоретических работ, среди которых назовем: «Музыка речи и движения» [9], «Драма и музыкальное чтение» [5], «Применение элементов музыки к декламации» [12], «Пластика в музыке и стихосложении» [12], «О роли музыки в спектакле» и т. д.

Известно, что в 1909, 1912, а также в сезон 1913-1914 годов М. Ф. Гнесин вел курс лекций по «музыкальному чтению» для актеров в петербургской студии Мейерхольда. В 1914 году была осуществлена постановка сцен из «Антигоны» и «Финикиянок» с использованием музыкального чтения. Студийный просмотр прошел с большим успехом. Для Гнесина и Мейерхольда открылась перспектива постановок трагедии «Эдип-царь» и «Финикиянки» на сцене Александринского театра, но этим планам не суждено было осуществиться из-за нахлынувшей революции и последующей Гражданской войны.

Тем не менее сотрудничество Гнесина и Мейерхольда на этом не прекратилось. Так, в сезон 1923-1924 годов Михаил Фабианович вел «музыкальный класс» в мастерских прославленного режиссера. Занятия же по музыкальному чтению продолжались вплоть до середины 30-х годов и пользовались признанием и популярностью в актерской среде.

В чем же была причина этой популярности и глубокого признания идей М. Ф. Гнесина в области применения элементов музыки к декламации?

О том, что считали насущно необходимым в актерской технике Нового театра Мейерхольд и его последователи, М. Ф. Гнесин в своей статье «Применение элементов музыки к декламации» (1907 год) пишет: «Идеалом для сценического исполнительства является правдивость жестов в пределах скульптурности и правдивость интонации в пределах музыкальности, иначе говоря, стилизация жестов и интонаций» [12, 6]. Поэтому актер, с одной стороны, должен был в совершенстве владеть ритмической пластикой движения, улавливая слухом строение сопровождающей музыки<sup>2</sup>, с другой стороны, мастерство актера должно было включать такую осведомленность в музыкальной стороне стихосложения, которая позволила бы ему осознать конструктивный замысел поэта.

Сама мысль о применении элементов музыки в отношении декламации была столь естественной в начале XX века, что по словам

---

<sup>2</sup> Известно, что получившая широкое распространение в театральном искусстве Далькрозовская ритмическая гимнастика в Новом театре Мейерхольда использовалась в значительном переосмыслении. В частности, преодолевалась Далькрозовская механистичность в соединении движения и музыки. Пластический замысел осуществлялся в гармонии с музыкальной конструкцией, с особенностями размера, ритма, музыкальной формы.

М. Ф. Гнесина, «не могла стать неожиданностью даже для самых консервативных представителей сценического искусства, не говоря уже о поэтах, музыкантах, художниках, которые при слове «театр» невольно представляли себе греческий театр, где существовало применение элементов музыки к декламации именно в том смысле, в каком я его теперь предлагаю» [12, 2].

Кроме того, в предреволюционные годы решительно во всех школах драматического искусства были введены классы «сольфеджио», учащимся ставили голоса, требовали читать «Илиаду» «по гамме»<sup>3</sup> и т. д. Но все это было «лишено какой-либо почвы, кроме одного лишь невольного веяния времени» [12, 3]. Тем не менее было достаточно осознания необходимости системы, в которой органично сочетались бы музыка и слово, что и было осуществлено М. Ф. Гнесиным<sup>4</sup>.

Одна из основных особенностей предложенной Гнесиным системы сформулирована им на вечере «Античность и музыка» (16 апреля 1912 года (?)). В своем выступлении он сказал: «С гимназического возраста внушено нам, что русские стихи — метрические или метро-тонические, то есть, что в русских стихах существует определенный размер, определенное чередование ударений — и больше ничего. То, что в русском стихе, как и во всяком на свете, существует еще и ритм, то есть чередование долгих и кратких гласных и пауз, ускорений и замедлений — все это до последнего времени не замечалось научной русской словесностью» [5, 7].

Этим «ужасным упущением» М. Ф. Гнесин объясняет те трудности, которые приходилось преодолевать русским актерам, как только им удавалось «выходить из рамок излюбленного воспроизведения обыденщины в натуралистическом театре» (там же). Необходимо

---

<sup>3</sup> По всей видимости, чтение «по гамме «Илиады» представляло собой расположение гекзаметра по шести «тонам» условной речевой гаммы.

<sup>4</sup> Об актуальности теории Гнесина свидетельствуют попытки «перехвата» его идей. Так, например, известно, что осенью 1912 г. в «Русских ведомостях» было объявление о вечере «камерного чтения», который устраивал Н. Вашкевич и его ученицы. Система, якобы созданная им, заключалась в том, что «стихотворение понимается как музыкальное произведение и исполняется по строгому ритмическому и мелодическому рисунку».

В 1913 году князь Волконский выступил с докладом о «музыкальном чтении в драме» (доклад С. М. Волконского был опубликован в журнале «Аполлон», 1913 год, № 4. С. 222–230). Мейерхольд выступил оппонентом и доказал права первенства в открытии новой системы за М. Ф. Гнесиным.

также отметить, что с нивелировкой долгих и кратких гласных принципиально были не согласны многие поэты Серебряного века. Так, например, А. Блок, приветствовавший музыкальное чтение Гнесина, сказал однажды в беседе с композитором: «у стихотворения два ритма: один тот, который напечатан в книге, а другой — тот, который слышался поэту. Вы стараетесь через музыку выразить поэту его ритм, которого у нас нет возможности записать в книге» [3, 4].

Таким образом, актуальность музыкального чтения в начале XX века для развития театрального искусства России не вызывает сомнения. Коснемся кратко самой сути данного явления.

О том, что представляет собой «музыкальное чтение»<sup>5</sup>, Гнесин в примечании к «Музыкальным декламациям» («Кто-то подходил неверными шагами», «Розы», 1911 год) пишет: «Музыкальным чтением является чтение по нотам с точным соблюдением ритма и музыкальной высоты. Музыкальное чтение в этих сочинениях чередуется с пением. Слух не должен оскорбляться этим чередованием, так как основные элементы музыки присутствуют и тут и там, а искусство обогащается чтением, с его особой выразительностью. Прием, завещанный нам древностью и частично возрожденный в недавнее время усилиями отдельных даровитых исполнителей<sup>6</sup>, является здесь предписанным».

Теория М. Ф. Гнесина изложена в труде «О музыкальном чтении» [11], представляющем собой подборку, сделанную Е. Ю. Кистяковской по данной проблеме на материале статей, рукописных набросков Михаила Фабиановича. Данная работа является по существу курсом лекций для слушателей театральной студии В. Э. Мейерхольда, прочитанным в 1909 — 1912 годы, снабженным практическими заданиями, специальными упражнениями по технике чтения<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> В западноевропейской культуре параллельно и независимо от теории М. Ф. Гнесина получило развитие *Sprechgesang* А. Шёнберга, которое, будучи по сути «речевым пением», во многом перекликается с музыкальным чтением и по характеру звукоизвлечения и по заданности ритмоинтонационных параметров.

<sup>6</sup> Гнесин, видимо, имеет в виду игру М. С. Щепкина. Как известно из записей Галахова — большого почитателя таланта Щепкина, великий актер, играя Фамусова, сосчитывал естественные паузы, связанные с метром стиха. Помимо того, он договаривался с другими актерами относительно «музыкального ансамбля». При этом предполагалось, что в моменты, когда один перебивает другого, голоса их в смысле интонации не должны дисгармонировать.

<sup>7</sup> К сожалению, эти материалы до сих пор не опубликованы.

Раскрывая суть музыкального чтения, соотнесем следующие понятия:

- 1) «музыкальное чтение и прозаическая речь»,
- 2) «музыкальное чтение и стихосложение»,
- 3) «музыкальное чтение и декламация (мелодекламация)»,
- 4) «музыкальное чтение и речитатив».

### Музыкальное чтение и прозаическая речь

Отправной точкой идеи Гнесина о создании музыкального чтения было наблюдение над речевой интонацией, которое привело его к выводу, что и в обычной прозаической речи, и в обычной декламации присутствуют элементы музыкального ритма и музыкальной мелодии. Так, например, наша речь протекает во времени, отдельные ее элементы — слоги, слова, фразы, паузы между словами следуют друг за другом с постоянно меняющейся длительностью. Но в обычной речи длительности эти не организованы ритмически, как это непременно бывает в музыкальном построении, хотя временное течение речи иной раз произвольно принимает равномерный характер, — иногда на протяжении части фразы, иногда целой фразы. Точно так же, произнося звуки (главным образом гласные), мы делаем это на той или иной высоте, интонация голоса при этом то повышается, то понижается на те или иные интервалы. Но интервалы эти в речи, в отличие от музыкального пения, высотно не дифференцированы, они не укладываются в европейскую музыкальную систему, другими словами, они — «немузыкальны». Но это не значит, что в нашей речевой интонации невозможны и «точные» музыкальные интервалы. Собственно, эта способность нашей речи, сохраняя свои чисто речевые свойства, не переходя в пение, строиться на точных музыкальных интервалах и на точном ритме и легла в основание музыкального чтения М. Ф. Гнесина, его замысла ввести полностью речь актера в стихию музыки.

Мелодическая сторона музыкального чтения, по мнению автора, естественно строится на речевых интонациях, и, прежде всего, на таких выразительных и определенных, как, например, интонация вопроса, утверждения [11, 4].

В своей теоретической работе М. Ф. Гнесин рассматривает возможные случаи таких интонаций. Он отмечает следующее: «...оказывается, самые различные наши переживания трактуются нами то как

вопрос, то как утверждение. Кроме того, в сложном предложении одна часть, как подчиненная и висящая на весу, является как бы вопрошающей по отношению к другой. Здесь снова те же категории: восходящая интонация — вопрос, нисходящая — утверждение» [там же].

По мнению автора, неизвестность, неопределенность, а значит и все, что должно произойти в будущем, связано с интонацией вопроса. С другой стороны все, что уже произошло, известно, определенно выражается интонацией утверждения.

Сменой вопросительных и утверждающих интонаций Гнесин и объясняет всю смену поворотов мелодии музыкального чтения.

Автором рассматриваются и более сложные проявления эмоционального состояния. В работе «О музыкальном чтении» содержится ряд графических схем подъемов и спадов голоса при произнесении, например, одной и той же фразы при различном отношении к сказанному.

#### Пример 1(а)

Это может быть<sup>8</sup>

Не может быть  
(ты сделаешь это?)

не может быть  
(неужели)

а может быть  
(надежда)

Мелодическая линия речевой фразы может, по мнению автора, брать на себя также изобразительные функции.

В следующем примере интонационно как бы воспроизводится ряд поклонов.

#### Пример 1(б)

Я очень,

очень,

рад

видеть.

### Музыкальное чтение и стихосложение

Основополагающим моментом в теории музыкального чтения М. Ф. Гнесина является признание ритмического фактора в русском стихе по образцу античной поэзии.

<sup>8</sup> Движением черты обозначено повышение и понижение интонации.

Сказанное требует некоторых разъяснений.

В античной литературе была, как известно, метрическая система стихосложения. Мы можем с полным основанием утверждать, что античные стихи или пелись, или произносились музыкальным речитативом, допускаясь сопровождение музыкальными инструментами.

Античная стопа, как известно, представляет собой ритмическую группу долгих и кратких слогов. Длительность краткого слога составляет «хронос протос» — одну мору, или долю. Долгий слог обычно бывает длиной в 2 мору.

Европейские и, в частности, русские стихотворные размеры не соответствуют античным, так как в них не принято введение долгих слогов (то есть растяжение гласных). Здесь мы сталкиваемся с тонической системой, для которой характерно чередование ударных и неударных слогов. Следовательно, сам характер ритма античного стиха определенного метра существенно отличается от ритма европейского стиха того же названия. Например, античные хорей и ямб — трехдольные метры, а европейские — двудольные.

В своей работе «О музыкальном чтении» М. Ф. Гнесин, в соответствии с древнегреческой метрикой, вводит неравнодлительность гласных, ударные слоги удлиняя в 2 раза. Композитор обосновывает это большей музыкальностью античного стихосложения, так как «долгий слог сам по себе вызывает известный распев» [11, 6]. Кроме того, по мнению автора, в русском языке также есть удлинения, но нет знаков для их фиксации.

Отталкиваясь изначально от идеи приравнять стопу такту и благодаря этому переводить поэтический размер в музыкальный, Гнесин в дальнейшем отдает явное предпочтение сложным метрам и размерам при музыкальном воплощении поэтического текста. Это позволяет ему использовать более тонкую градацию акцентов: вводить ударения, «полуударения», «четвертьударения», что способствует созданию гибких в интонационном отношении построений.

Перевод поэтического размера в музыкальный позволяет обогатить декламацию некоторыми элементами музыки, среди которых Гнесин отмечает:

- а) метрическое устройство;
- б) внимание к ритму;
- в) «доведение до известного музыкального значения повышений и понижений голоса» [11, 11].

Вопросам метроритмической организации музыки и поэзии М. Ф. Гнесин уделял основополагающее значение в своей теоретической концепции. Ритм и метр представлены автором в виде диалектической пары, в которой ритму, как элементу более мобильному, отводится роль своеобразного развивающего, усложняющего и разрушающего старые отношения двигателя, а метру, как элементу более стабильному, — роль фундамента для строительства новых метроритмических отношений.

Выразительному значению ритмической интонации М. Ф. Гнесин посвящает самостоятельный раздел в своем теоретическом труде. «Разрешение вопроса о ритме разрешает вопрос об интонации» [11, 55], — пишет композитор. В работе «О музыкальном чтении» Гнесин, изучая музыкальные ритмы, дает их классификацию, разделяя на следующие группы:

- а) равные доли в медленном, умеренном и быстром темпах;
- б) «стягивание и растягивание» — «удлинение и укорачивание» длительностей в ритмических фигурах;
- в) пунктирный ритм;
- г) ритмические группы, включающие паузы;
- д) другие группы, в том числе триоли, дуоли, синкопы.

Каждая из указанных групп, по мнению М. Ф. Гнесина, обладает определенными свойствами, коренящимися в барочной риторике, и выражает различные оттенки чувств. Так, например, движение равных долей в медленном темпе является, с точки зрения автора, символом созерцания, «символом любования закономерностью...природы» (там же). Если доли чередуются в быстром темпе, то создается автоматизм движения. Всякий «выход из полей спокойного сна или привычного движения, — пишет Гнесин, — проявляется в музыке через «явление стягивания долей и их раздробление» [11, 63], то есть противопоставление долей различной долготы. Так, например, «удлинение вдвое, противопоставляя соседние доли, отражает лирический подход, известную степень чьей-то взволнованности, чувство...» (там же). Пунктирный ритм передает, по определению Гнесина, беспокойство, в медленном темпе — просьбу, мольбу и т. д. При этом М. Ф. Гнесин приводит ритмические формулы, выражающие отдельные эмоциональные состояния: гнев; радость; просьбу и т. д.

Главным условием для создания подлинно художественного, строго ритмического и музыкального чтения стихов М. Ф. Гнесин считал использование строгой нотации, точных обозначений ритма и мелодии произносимого стиха. Для точной фиксации словесного текста им были введены в употребление музыкальные нотные знаки.

По свидетельству С. Бонди, на занятиях Михаил Фабианович большое внимание уделял анализу различных форм ритма русского стиха и учил переводить этот ритм на нотные обозначения.

Причем, теория музыкального чтения М. Ф. Гнесина состояла из двух самостоятельных частей: *ритмическое* чтение и собственно *музыкальное чтение*.

Ритмическое чтение — чтение по заданному ритму, с использованием нотных знаков без высотной фиксации.

В сценических композициях Гнесина на античные сюжеты («Антигона», «Финикиянки») есть эпизоды именно такого преломления его теории. Вспомним, например, такие яркие страницы, как вторая часть монолога Антигоны из заключительной сцены трагедии «Финикиянки», монолог Креонта («Вы знаете ль...») из трагедии «Антигона» и т. д.

Собственно *музыкальное* чтение — это чтение с использованием ритмического и звуковысотного фактора и соответствующих нотных знаков.

Целью М. Ф. Гнесина было научить актера создавать художественно мотивированное и метроритмически уравновешенное произведение, как это делает композитор, перелагая на музыку слова поэта.

Актер-художник, — по мысли Гнесина, — должен так читать стихотворный текст, чтобы его можно было записать нотными знаками, и запись эта представляла бы собой художественно-ритмическую интерпретацию данного текста актером, понимающим и чувствующим ритм стиха и эмоционально-смысловое содержание читаемого текста.

### **Музыкальное чтение и декламация (мелодекламация). Музыкальное чтение и речитатив**

По своим чисто внешним качествам, как отмечают современники и, в частности, С. Бонди, музыкальное чтение близко приближалось к очень распространенной в то время мелодекламации, кото-

рая представляет собой чтение актером стихов на фоне фортепианного или даже оркестрового сопровождения.

Но на самом деле музыкальное чтение М. Ф. Гнесина было принципиально противоположно последней. В мелодекламации актер согласовывал свое чтение с музыкой, как правило, лишь по общему эмоциональному характеру, при этом не стремясь к чистому, гармоническому и ритмически организованному слиянию с аккомпанементом, что создавало «самую ужасную какофонию» (С. Бонди). «Мелодекламация, — пишет Гнесин, — в том виде, как она до сих пор существует, не может считаться музыкальным чтением и не может сколько-нибудь удовлетворять музыкантов; между тем, как против действительно музыкального чтения, то есть чтения с определенным ритмом и с определенной интонацией ... музыкант решительно ничего не может возразить...» [11, 3].

Если рассматривать музыкальное чтение Гнесина в сравнении с оперным речитативом любой его разновидности, то и здесь мы наблюдаем ряд специфических отличий. Дело в том, что любой речитатив, как бы ни приближался к разговорной речевой интонации, остается при этом пением, а «музыкальное чтение, — подчеркивает Гнесин, — это настоящее чтение со всеми особенностями, отличающими чтение от пения, прежде всего в смысле самой постановки звука, при которой согласные первенствуют над гласными и короткие звуки преобладают над долгими» [11, 4]. Прототипом музыкального чтения М. Ф. Гнесин считал творчество певцов-сказителей<sup>9</sup>.

Для того чтобы музыкальное чтение не переходило в пение, М. Ф. Гнесин предлагает использовать особые приемы, такие как *glissando*, предъем — прямой перенос интонации скачком<sup>10</sup>, которые с его точки зрения, помогают сохранить чисто речевые особенности музыкального чтения.

Несмотря на то, что М. Ф. Гнесину казалось «менее плодотворным применение к музыкальному чтению собственно эмоциональных

---

<sup>9</sup> Интересно отметить, что родной дед М. Ф. Гнесина был народным еврейским музыкантом — клезмером, импровизационным даром которого композитор искренне восхищался.

Кроме того, в начале XX века в целом наблюдается повышенный интерес к творчеству певцов-сказителей.

<sup>10</sup> Выполнять предъем и *glissando* на интервалы, превышающие терцию, Гнесин не рекомендует. Это делает, по его мнению, речь «вычурной».

свойств отдельных интервалов», он все же допускал, что «удачное применение некоторых элементарных правил уместно». Так, например, малые интервалы, по его мнению, связаны с ровным течением переживаний; большие — с моментами разрежения. Оттенок радости увеличивает интервалы подъема, а страдания — уменьшает до тона и полутона. Диатонизм ассоциируется композитором с постепенностью, соразмерностью, а хроматизм — с «потерей границ, течением стихийных процессов, ослаблением сознательной воли» [11, 21].

Особый интерес представляют «упражнения в интонациях», помещенные в работе Гнесина. Они позволяют приобрести навык четкого интонирования на одной высоте, по диатоническим и хроматическим трихордам, тетрахордам.

Интересно отметить, что Асафьев в книге «Речевая интонация», (написанной, видимо, в 1925 г.), рекомендует аналогичный принцип последовательности для учебной работы в классе сольфеджио: от наблюдения за оттенками самой речи и выявления в ней музыкальных элементов (общая звуковая линия интонаций, распределение силы звучания и место главного акцента, диапазон внутри данного интонационного объема, темп), интонирования вне музыкального тона, но на определенной речевой высоте и с сохранением ритмического рисунка (Асафьев называет это «музыкальным чтением»), через усвоение музыкально-речевого интонирования на звуке одной и той же высоты (еще всецело обусловленном ритмом текста) к более «мелосным» типам попевок, вплоть до лирических распевов с подголосками.

Все это свидетельствует о глубоком внимании исследователей, передовых деятелей искусства к проблеме речевого и мелодического интонирования, их органичной связи, а также о стремлении воспитать чуткого к интонации живой речи исполнителя, способного подняться на уровень высокохудожественного воплощения идей современности.

Говоря о музыкальном чтении М. Ф. Гнесина, хочется подчеркнуть, что точные интонации, на которых была построена мелодия речи в этом особом «виде искусства», давала, по свидетельству современников, возможность соединения его с аккомпанементом таким образом, что речь актера-декламатора, по словам С. Бонди, уже не «ложилась грязным пятном на музыкальный рисунок и краски» [1]. Наоборот, она сама создавала музыкальный рисунок, сочетающийся с сопровождением, и являлась одной из составных частей гармонических красок.

Претворение принципов музыкального чтения мы наблюдаем прежде всего в сценических композициях на античные сюжеты: «Антигона», «Финикиянки», ор. 17, «Эдип — царь», ор. 19, а также в некоторых вокальных сочинениях композитора. Таким образом, музыкальное чтение не было замкнутой теоретической системой, оно неоднократно претворялось в художественных произведениях автора и осуществлялось в практическом исполнении, имевшем успех у высокообразованной публики, то есть оно в полной мере доказало свою жизнеспособность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонди С.* О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина // М. Ф. Гнесин. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сб. статей. М., 1961. С. 80-101.
2. *Варнеке Б.* Античная декламация. СПб., 1901.
3. *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974.
4. *Гнесин М. Ф.* Воспоминания о В. Э. Мейерхольде // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 175.
5. *Гнесин М. Ф.* Драма и музыкальное чтение // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 106.
6. *Гнесин М. Ф.* Из воспоминаний о Мейерхольде // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 445-450.
7. *Гнесин М. Ф.* Из техники музыкального чтения // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 106.
8. *Гнесин М. Ф.* Лекция о музыкальном чтении (о ритме), прочитанная в студии Мейерхольда. (Запись В. Э. Мейерхольда, 1913) // РГАЛИ Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 109.
9. *Гнесин М. Ф.* Музыка речи и движения // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 117.
10. *Гнесин М. Ф.* Образцы ритмической интерпретации стиха у русских композиторов // Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто. СПб., 1914. Февраль. С. 48-51.
11. *Гнесин М. Ф.* О музыкальном чтении. Выдержки из лекций и докладов (Копии сделаны рукой Е. Ю. Кистяковской) // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 107.
12. *Гнесин М. Ф.* Пластика в музыке и стихосложении. Применение элементов музыки в декламации // РГАЛИ Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 101.
13. *Гнесин М. Ф.* Что такое музыкальные элементы в чтении // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 106.

14. *Двоскина Е. М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: Автореферат канд. дисс. М., 1998.

15. *Кривошеева И. В.* К теме: М. Ф. Гнесин и В. Э. Мейерхольд // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М., 2000. Вып. 2. С. 450-458.

16. *Мейерхольд В. Э.* О театре. СПб., 1913.

17. *Мейерхольд В. Э.* // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 276.